

## **ТВОРЧЕСТВО Г. ГРАССА 1990-2000-Х ГОДОВ: ПАРАДОКСЫ ТРАНСФОРМАЦИИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА-ПРИТЧИ «ФОТОКАМЕРА»)**

Историческая и биографическая правда, раскрывающиеся в результате работы памяти и воображения, составляют в творчестве позднего Грасса синкретичное, неразделимое единство. В 1990-2000-х годах выходят его романы «Широкое поле» (1995), «Мое столетие» (1999), «Траектория краба» (2002), «Луковица памяти» (2006), «Фотокамера» (2008). Вымышленное уже сменяется правдивым, а правдоподобное – документальным, и такая писательская стратегия трактуется самим Грассом как неизбежная работа сознания по детальной реконструкции прошлого и настоящего, а также по моделированию будущего. Данный период творчества является наиболее продуктивным для создания писателем автобиографического нарратива. Если в произведениях 60–70-х годов он лишь подходил к документально-мемуарному жанру (роман «Из дневника улитки») и автобиографическое начало было еще редуцировано, а в ряде произведений («Камбала», «Встреча в Тельте», «Крысиха») читатель сталкивался даже с гротескно-аллегорической трансформацией авторской биографии в контексте истории Германии, то позднее Грасс решается на прямой автобиографический документализм.

В этом периоде творческого развития художника можно выделить три ведущие тенденции:

- 1) наличие прямого «мемуарного» автобиографизма («Мое столетие», «Луковица памяти»);
- 2) интерес к внеавтобиографическому документализму («Траектория краба», «Широкое поле»);
- 3) обращение к специфически притчевой трансформации автобиографического материала (данную тенденцию мы и рассмотрим в настоящей статье).

Наиболее влиятельной несомненно является первая из перечисленных тенденций. Вторая выражена слабее, однако также присутствует в произведениях позднего Грасса. В них автор предлагает читателю сложный «гибрид» фикции и документа, публицистики и исповеди. И такая синкретичность становится типичной повествовательной формой для тех произведений немецкого художника, которые были написаны на рубеже XX–XI веков.

«Прошлое всегда найдет способ догнать нас, и своими победами в этом состязании с настоящим оно не в последнюю очередь обязано литературе.

Какую бы память ни оставил нам по себе прошедший век – войны и геноцид, голод и инфляция, долгое всевластие идеологий и их бесславное и внезапное банкротство, – о ней свидетельствовали писатели, в большинстве случаев противореча официозной историографии, иногда вынужденно шифруя свои сообщения и иногда опережая свое время... Это, во всяком случае, литература умеет – она и правда ни на что не закрывает глаза, она и правда ничего не забывает, она и правда прорывает молчание» [Грасс], – скажет Грасс позднее в одном из своих интервью.

Исследователь-грассовед В.В. Котелевская в своей работе подчеркивает именно условную природу «документальности» позднего Грасса: «Амбивалентность фотографии, обладающей и фактографическим качеством, и сюрреальным эффектом, свойством сохранять и искажать след времени, транслируется Грассом на самую природу художественного повествования. ... Как и странная фотокамера, она затемняет и выводит на свет смыслы человеческих поступков, репрезентирует и утаивает. Именно в таком ключе трактуют фотографию современные теоретики медиа и искусствоведы, признавая за этим техническим визуальным устройством способность порождать неожиданные смыслы в зазоре между тривиальностью технической процедуры и магией конечного продукта» [Котелевская; 87–91].

Исходя из вышесказанного, можно говорить о том, что синтетическая природа грассовских текстов позволяет писателю создать особый мир «на границе», на грани между фикцией и документом, фантазмагорией и правдой. Такой феномен «пограничного» вымысла – специфической притчевой трансформации автобиографического (документального) материала мы находим в романе «Фотокамера. Истории из темной комнаты» (2008).

Роман посвящен Марии Рама – реальной женщине из жизни писателя, его подруге-фотографу. Однако в ходе повествования реалистические и фантазмагорические черты героини перемешаны, а ее образ вырастает до своего рода аллегории. Фотограф Мари воплощает тот тип художника, который фиксирует действительность, однако в силу иррациональных законов работы воображения, памяти, творческой фантазии одновременно искажает и преобразует ее.

Если в мемуарной «Луковице памяти» Грасс писал о мучительности хронологического порядка повествования для его вспоминающего сознания, уповал на силу монтажной склейки и свободного движения памяти (по возможности сохраняя жесткую хроникальную рамку), то в «Фотокамере» он отказывается от этой дани автобиографическому документализму и выбирает свободное курсирование воображения вокруг фактологии своей жизни, тематики и смыслов своего творчества. Стихийный, метафорически, а не фактографически оформленный порядок разворачивания сюжета передается уже в самой системе заглавий: они ничего не сообщают

о датировках, о последовательности и вехах авторской биографии, они никак не пронумерованы. Их логика – исключительно поэтическая и указывает в большей мере на интенцию притчевого иносказания, утаивания, ускользания, чем обнажения и разоблачения: «Уцелевшие», «Без вспышки», «Чудесным образом», «Морока», «Загадай желание», «Оглядываясь назад», «Моментальные снимки», «Темные делишки», «Из поднебесья». Таким образом тематизирована фотографическая съемка как таковая, ее моменты уподобляются работе художественного воображения.

Сам замысел романа раскрывается в первой главе: «Жил-был отец; состарившись, оно позвал к себе сыновей да дочерей...» [Грасс; 9]. Далее описывается намерение отца выслушать всех детей по очереди, записать их воспоминания и суждения об отце на диктофон и разобраться в самом себе. Грасс возвращается как актуальной для него теме суда, ответственности, только теперь роль «судей» передоверена его детям: «Щадить они отца не намерены» [Грасс, 2009; 9]. Иносказательная стилистика «Фотокамеры», на наш взгляд, ближе всего повести «Из дневника улитки», где тоже была выбрана метафора-лейтмотив (медленно ползущая в будущее улитка, оставляющая след прошлого): здесь такой метафорой становится фотокамера.

Образы детей показаны с множеством психологических деталей, а тема фиксации жизни на пленку является ключевой: «Ну, положим, щелкала она не только нас, детей. Папочкины женщины тоже попадали в объектив, одна за другой; вот смотрите – сначала наша мама, которая на каждом фото выглядит так, будто исполняет балетный номер, потом идет мать Лены – у нее всегда обнаженное лицо, за ней следует мама Наны, она всегда над чем-нибудь смеется, а дальше – последняя из четырех женщин: мать Яспера и Пауля, с кудряшками которой любит играть ветер» [Грасс; 16]. По обилию реалий из жизни Грасса этот роман можно сопоставить лишь с «Луковицей памяти», однако данный роман носит более приватный, интимно-семейный характер: в нем разворачивается образ именно семейного фотоснимка.

Роль повествователя переходит то к разным детям Грасса, то к нему самому, показывающему свою семью в колоритных реалистических подробностях (например, образ сына Тадделя, любящего блошинные рынки, его жены, несущей дымящийся гуляш; образ сына Георга, пытающегося исправить свои «финансовые косяки» [Грасс; 94]; и пр.). Из романа можно почерпнуть информацию о любовных перипетиях писателя, его удачах и неудачах с издателями, о ссорах детей, и все эти личные страницы погружены в историческое время, даны в выпуклой, пластичной манере.

Однако мотив недосказанности и аллегоричности изображаемого также проходит через все произведение, и ярче всего он воплощен в фантазиях «чудо-ящичка» Марии, фиксирующей прошлое, настоящее и будущее.

«Все это сказки, сказки» [Грасс; 264]. «Сказочным» является и мотив вознесения фотографа Марии на небо, и ее чудо-камера, и само художественное воображение. Грасс демонстрирует основную идею своего творчества – идею незавершенного прошлого, вечно длящегося рассказа о нем. Отсюда – иносказательный открытый финал романа: «...быстрый обмен взглядами. Недоговоренные, оборванные на полуслове фразы: заверения в любви, но и накопившиеся за долгие годы упреки. Уже отменяется то, что запечатлено на снимках. Уже снова детей зовут настоящими именами. А отец скукоживается, чтобы исчезнуть совсем. Уже слышится шепоток, отца подозревают в том, что он, дескать, прибрал к рукам наследство Марихен, фотокамеру и все остальное, припрятал у себя: впрок, чтобы отработать то, что в нем колобродит, откуда он еще жив...» [Грасс; 264-265].

Таким образом, одно из последних автобиографических произведений Грасса продолжает развивать авторскую концепцию «четвертого времени» (*Vergegenkunft*), демонстрируя его бесконечную открытость интерпретациям.

Подводя итог, отметим, что тенденция автобиографизма в 1990–2000-х годах выходит у Грасса на первый план, это период, наиболее плодотворный в отношении именно жанрового воплощения «биографии писателя» (прежде всего его романы «Мое столетие» и «Луковица памяти»). Но и в этих, и в остальных текстах данного периода писатель отказывается от стратегии целостного воплощения одной жанровой установки, монтируя несовместимые в классической эстетике приемы и жанровые модальности.

Автобиография как материал художественного творчества предстает, таким образом, в позднем творчестве Грасса в виде инструмента познания и изображения коллективной правды нации и истории, в свете которых откровения и ошибки отдельной личности (в частности, автора) обладают не меньшей ценностью, чем плоды его артистического воображения. Грасс предлагает такую модель персонального нарратива, в котором акцентирована историческая картина мира, а личная служит лишь инструментом в моделировании Истории.

---

Грасс Г. Впредь молчания не будет. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.index.org.ru/glavred/grasspen.html>

Грасс Г. Фотокамера. Истории из темной комнаты. М.: АСТ: Астрель: CORPUS, 2009.

Котелевская В. В. Фотография как средство художественного моделирования времени в романе Г.Грасса «Фотокамера»// Известия вузов. Северо-Кавказский регион (общественные науки), 2012. – № 4 (170) – с.87–91